

Moment DERGI

Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi

2015, 2(2): 59-79

ISSN: 2148-970X. DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2015.2.5979>

Makaleler (Tema)

GEÇ DÖNEM OSMANLI RESİM SANATINDA KADIN İMGESİNİN TEMSİLİ

Özgür Ceren Erişti*

Özet

19. yüzyılda Osmanlı'da kadının toplum içindeki yeri, Tanzimat Dönemi ile başlayan modernleşme çabalarıyla birlikte tartışılmaya başlanmıştır. Batılılaşma döneminde, Osmanlı'nın erkek egemen aydın sınıfı tarafından modernleşme hareketi içinde kadına bir takım görevler biçilmiştir. Ancak devletin ve dönemin aydınlarının kadın meselesine yaklaşımı, ıslahatçı olduğu kadar muhafazakâr da olan, ikili ve çelişkili bir tutum niteliği taşımaktadır. Bu zihniyetle, kadınların haklarından çok görevleri üzerinde durulmuş ve toplumsal hayata katılımları sınırlandırılmıştır. 19. yüzyılda Batı etkisinde gelişen Osmanlı resim sanatında, sanatçılar kadın figürlerine resimlerinde yer vermişler ve dönemin kadına bakış açısını önemli ölçüde yansıtmışlardır. Meşrutiyet'le birlikte, özellikle üst sınıfa mensup kentli kadınların hayatında belirginleşmeye başlayan değişimler, bu kadınların yeni yaşam tarzı, Avrupai giyim kuşam tercihleri ve kamusal alanla ilişkileri, Osmanlı sanatçılarının resimlerinden izlenebilmektedir. Dönemin sanat merkezi olarak tanımlanan Paris kentinin kültür sanat ortamıyla doğrudan ya da dolaylı olarak iletişim ve etkileşim halinde olan bu sanatçılar, resimlerindeki kadın imgelerini, Fransız İzlenimcileri'nin konu repertuarlarında bulunan kadınlık mekânlarına yerleştirmişlerdir.

Anahtar Terimler

geç Osmanlı, batılılaşma, resim sanatı, kadın imgesi, kadınlık mekânları.

* Solfasol Gazetesi kültür/sanat editörü ve yazarı, **Türkiye**. ocerencan@hotmail.com

Makalenin Geliş Tarihi: 08/09/2015 Makalenin Kabul Tarihi: 07/11/2015

REPRESENTATION OF WOMEN IN LATE OTTOMAN PAINTINGS

Abstract

The discussions about the role and place of women within the society were initiated with the modernization efforts after the Tanzimat reform in the 19th century. During the Westernization period, male-dominated intellectual class started to attach more importance to the visibility and existence of women within the society. However, dualities and contradictions observed in the attitudes towards the gender issues of this intellectual class, which is not only reformist but also conservative at the same time. For this fundamental mentality problem, women's rights were disregarded and instead their duties and responsibilities come to the fore within this era. Within the Ottoman painting style of the 19th century, which has been influenced by the West, artists used woman figure frequently in their works, reflecting the perspective of their time towards women. Starting with the Constitutional Monarchy, the subtle changes in the way the women dressed in European style, their new lifestyle and their relations with the public sphere can be observed from the works of Ottoman artists. Since they were in contact with Paris, which was known to be the world's art center, they placed the woman figure in their paintings into the spaces of femininity, that were in the repertory of subject matter of French Impressionists.

Key Terms

late Ottoman, westernization, pictorial art, female image, spaces of femininity.

Giriş

Osmanlı'da kadının toplum içindeki yerine ilişkin tartışmalar, Tanzimat Dönemi'ndeki modernleşme çabalarıyla birlikte başlamıştır. Batılılaşma döneminde, Osmanlı'nın erkek egemen aydın sınıfı tarafından modernleşme hareketi içinde kadına bir takım görevler biçilmiştir. Bu dönemde kadınların eğitimi ve kadın hakları konusunda çeşitli düzenlemelere gidilmiş, kadınlar çalışma hayatında ve sosyal hayatta daha etkin bir biçimde yer almaya başlamışlardır. Kadın dernekleri kurulmuş, süreli yayınlarda kadın yazarların yazılarına yer verilmiştir. Ancak devletin ve dönemin aydınlarının kadın meselesine yaklaşımı, ıslahatçı olduğu kadar muhafazakâr da olan, ikili ve çelişkili bir tutum niteliği taşımaktadır. Bu zihniyetle, kadınların haklarından çok görevleri üzerinde durulmuş ve toplumsal hayata katılımları sınırlandırılmıştır. 19. yüzyılda Batı etkisinde gelişen Osmanlı resim sanatında, sanatçılar kadın figürlerine resimlerinde yer

vermişler ve dönemin kadına bakış açısını önemli ölçüde yansıtmışlardır. Meşrutiyetle birlikte özellikle üst sınıfa mensup kentli kadınların hayatında belirginleşmeye başlayan değişimler, bu kadınların yeni yaşam tarzı, Avrupai giyim kuşam tercihleri ve kamusal alanla ilişkileri, Osmanlı sanatçıları tarafından yapılan resimlerden izlenebilmektedir. Dönemin önemli sanat merkezi olarak tanımlanan Paris kentinin kültür sanat ortamı ile doğrudan ya da dolaylı olarak iletişim ve etkileşim halinde olan bu sanatçılar, resimlerindeki kadın imgelerini, Fransız İzlenimcileri'nin de konu repertuarlarında görülen kadınlık mekânlarına yerleştirmişlerdir.

19. yüzyılda Osmanlı ordusunun modernleştirilmesine yönelik reformlara bağlı olarak açılan ve Batılı yöntemlerle eğitim yapan askeri bir okul olan "Mühendishane-i Berri Hümayun"un ders programında resim derslerine yer verilmiştir. Daha sonraki dönemde, yine askeri bir okul olan "Mühendishane-i Bahri Hümayun" ile sivil eğitim kurumları olan "Galatasaray Mektebi Sultanisi" ve "Darüşşafaka Lisesi" gibi okullarda da resim derslerine ağırlık verilmiştir. Bu okullardan, aralarında önemli ressamların da bulunduğu bir asker ressamlar kuşağı yetişmiştir. Bu ressamlar, batılı usullerde resim yapan ilk önemli sanatçılardır. 1835'de Osmanlı Devleti subay ve askeri okul öğrencilerini resim öğrenimi için Viyana, Berlin, Paris ve Londra'ya göndermiştir. İstanbul'da 1883'te Sanayii Nefise Mektebi'nin açılmasından sonra da Avrupa'ya öğrenci gönderilmesine devam edilmiş, bu programdan yararlanamayan bazı sanatçılar da kendi imkânları ile Avrupa'ya gitmişlerdir (Tansuğ, 2008, s. 51-54).

Avrupa Sanatı Etkisindeki İlk Kadın Figürleri

19. yüzyılın başlarında Osmanlı'da, Batı etkisindeki resim sanatının ilk örneklerini, Batı'da resim eğitimi gören ya da yurtdışına çıkmamış ancak askeri okullarda yetişmiş olan asker ressamlar kuşağı vermiştir. Asker ressamlar olarak anılan kuşaklar, 19. yüzyıl boyunca bu alanda etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Askeri ve sivil okullardaki

resim derslerinin dışında, İstanbul'daki yabancı ressamalar da atölyelerinde resim dersleri vermişlerdir (Tansuğ, 2008, s. 64).

Ancak bu süreçte İstanbul'da etkinlik gösteren Osmanlı ressamaları, resimlerinde figür tasvirlerinden kaçınmışlar ya da figürleri gölge lekeler halinde bırakmışlardır. Bu durumun sebepleri, sanatçıların figür üzerine yeterli eğitim görmemeleri ve İslam sanatında yüzyıllardan beri süregelen figür çekincesinin, o dönemde hala varlığını sürdürmesi olarak gösterilmektedir (Papila, 2008, s. 121). Bu sanatçılar açık havada ya da fotoğraftan yararlanarak yaptıkları çalışmalarda, insan figürlerine yer vermemiş, ıssız manzaraları ve natürmortları tuvallerine taşımışlardır. Paris'te eğitim alan ve figür etüdü konusunda bilgi sahibi olan Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid ise sınırlı sayıdaki resimlerinde yalnızca erkek figürlere yer vermişlerdir.

Gayrimüslim ressamların dini resim geleneklerinde kadın figür tasviri zaten bulunduğundan, kadın temasını seküler resim geleneğine aktarmakta zorluk çekmemişlerdir. Ermeni ve Rum ressamalar, 19. yüzyılda Pera'da, aktif bir biçimde sanatsal etkinlik göstermişlerdir (Sinanlar ve Akin, 2018, s. 48-50). Ermeni ressam Sarkis Diranyan'ın da aralarında bulunduğu pek çok gayrimüslim ressamın, nü kadın figürlerini tuvale aktarmakta herhangi bir çekincelerinin bulunmamasına (Resim 1) karşın, Müslüman ressamalar 1922 yılına kadar nü çalışmalarını akademik etüdler olarak atölyelerinde saklı tutmak zorunda kalmışlardır (Antmen, 2013, s. 31-32).



Resim 1- Nü, Sarkis Diranyan.

1860'lı yıllardan itibaren, kentli Müslüman kadının toplumsal statüsü, giyimi kuşamı, sosyal yaşantısı, kamusal alandaki varlığı Osmanlı modernleşmesinin en çok tartışılan konularından olmuştur. Tanzimat Dönemi'nde, kadınların eğitim olanakları alanında reformlar yapılmış ve kanunlarda kadın hakları lehine yapılan bir takım düzenlemelere gidilmiştir (Taşkiran, 1973, s. 24). Tanzimat ile birlikte Osmanlı aydınını meşgul eden, kadınların eğitimi ve toplumsal yaşama sınırlı da olsa katılmaları konusundaki tartışmalar, yeni bir kadın kimliğinin doğmasına sebep olmuştur (İnankur, 2001, s.1). Bu yeni kadın imajı, İstanbul'da Sanayi-i Nefise Mektebi açıldıktan ve figür etüdü eğitim programına dâhil olduktan sonra, üst toplumsal sınıflardan gelen sanatçıların resimlerinde daha fazla yer almaya başlamıştır. Ancak Osmanlı modernleşmesi, kadın meselesine yaklaşımında, "haremlik ve selamlık" zihniyetinin etkisinden kurtulamamış ve tüm yenilik hareketlerinin uygulanmasında, kadın ve erkeğin karşılaşmamasına özen göstermiştir (Taşkiran, 1973, s. 24-25). Bu zihniyet, dönemin resimlerinden takip edilebilmektedir. Kadın ve erkek bir arada resmedilmişse de, bu sahneler daha çok, Tanzimat aydınlarının kadının konumunu idealize ettikleri "milli aile" fikri ile uzlaşan aile içi sahneler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Kamusal Alanda Kadın İmgesi

19. yüzyıl Osmanlı resim sanatında kadın figürleri ilk olarak, Paris'te Gerome ve Baulanger'in atölyelerine devam etmiş olan Osman Hamdi Bey'in Oryantalist, Neo-klasik üsluptaki resimlerinde görülmektedir. Osman Hamdi, Batılı oryantalistlerin "Doğu" tasvirlerindeki basmakalıp temalar olan, erotik odalık figürlerini ve hamam sahnelerini, çarşafli, peçeli kadınları, dilencileri ve sokak satıcılarını konu edinmemiş, aksine ülkesinin mimari değerlerini, kültürel zenginliklerini, sanat eserlerini vurguladığı temalara yönelmiştir (Cezar, 1990, s. 7). Sanatçı, Osmanlı kadını günlük yaşamı içinde musiki ile meşgul olurken, kitap okurken, çiçek tanzim ederken resmederek Doğulu kadını bir cinsellik sembolü olarak gören Oryantalist bakış açısını

tersine çevirmiştir. Osman Hamdi Bey'in kadına yaklaşımındaki bir diğer önemli nokta ise, Müslüman Osmanlı kadınlarını kamusal alanda erkekler ile aynı düzlemde resmetmiş olmasıdır (Yaman, 2006, s. 39-40) (Resim 2). Bu tavır oldukça yenilikçi gözükmemektedir ancak Osman Hamdi'nin kamusal alanda gösterdiği Osmanlı kadınları, dini kuralların ve devletin çizdiği meşru sınırlar dâhilinde temsil edilmişlerdir (Antmen, 2013, s. 39). Bu resimlerdeki kadınlar; kadın kadına öbeklenmiş, İslami kurallara uygun sokak giysilerine bürünmüş ve duruşlarıyla her biri birer itidal timsali olarak kamusal alana ayak basmışlardır. Osman Hamdi'nin "Gezinti'de Kadınlar", "Cami Kapısında Kadınlar" ve "Cami Önünde Arzuhalci" isimli tablolarındaki kompozisyonlarda yer alan kadın ve erkekler arasında göz teması yoktur.

Kadınların bir arada gezintiye çıkmalarını konu alan resimler, Tanzimat ile başlayan ve II. Meşrutiyet ile artarak devam eden kadının kamusal alanda yer alması ile bağlantılıdır. Öte yandan bu değişim tepkilere de yol açmıştır. Osmanlı toplumsal düzenin kentin kamusal alanlarını



Resim 2 - Gezintide Kadınlar, Osman Hamdi Bey, 1887.

cinsiyete göre ayırarak, kadının bu alandaki varlığını denetleme refleksi II. Meşrutiyet döneminde dahi devam etmiştir. Kadınların ve erkeklerin birlikte sosyalleşmesi, önemli bir tartışma konusu olmakla birlikte kadınlara bir takım kısıtlamalar getirildiği ve cezalar verildiği bilgisine kaynaklarda rastlanmaktadır. II. Abdülhamit döneminde padişah iradelerinde kadınlar üstü açık arabalarda gezmeleri, Fenerbahçe, Sarıyer gibi yerlerde gece vaktine kadar kalmamaları konusunda ikaz edilmiş, gazetelerde kadınların bu ve benzeri uygunsuz hal ve hareketlerini düzeltmeleri için tembihler

yayınlanması gerektiği belirtilmiştir (Avcı, 2009, s. 9-10). Bu bilgiler ve Osmanlı resimlerinde kamusal alanda resmedilen kadın imgeleri bir arada değerlendirildiğinde, kadının sınırlı da olsa evinden çıkıp kamusal alanlarda sosyalleştiğini söyleyebilmekteyiz. Özellikle kadınların bir başına, iki kişi ya da karşı cinsle birlikte gezintiye çıkmalarını konu alan resimler, toplumunun mesire yerlerinde kalabalık kadın gruplarıyla gezintiye çıkma alışkanlıkları ile ayrışması bakımından ilginçtir. Bu dönem kadınlarının resimlere yansıma biçimleri, daha çok Fransız İzlenimcileri'nin resimlerindeki Batılı kadın imgeleriyle örtüşmektedir (Antmen, 2013, s. 40-42).

Meşrutiyet Dönemi fikir insanları tarafından idealize edilen Osmanlı kadınının tipik örneği durumunda olan sanatçı Müfide Kadri'nin, kadın ve erkek figürünü bir arada bir gezinti sahnesinde resmettiği "Sahilde Aşk" isimli tablosu bir Osmanlı kadınının karşı cins ile birlikte temsil eden nadir

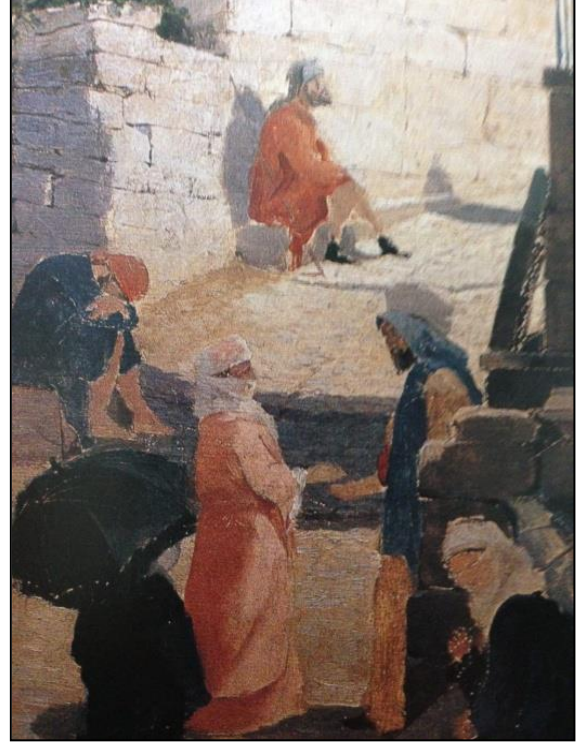


Resim 3 - Sahilde Aşk, Müfide Kadri, 1907-8.

örneklerden biridir (Resim 3). Müfide Kadri'nin hocası Osman Hamdi Bey'in ev içinde oturan bir erkek ile ona kahve sunan bir kadını tasvir ettiği "İftardan Sonra" ve "Kahve Ocağı" isimli iki resmi vardır ancak sanatçı bu resimlerde kadın ile erkeği mahrem bir mekânda ve geleneksel roller içinde bir araya getirmiştir. Osman Hamdi'nin bir diğer resmi "Mezar Ziyareti"nde ise, bir kadın ile bir erkek figürü yüz yüze ve elleri temas etmek üzereyken gösterilmişlerdir (Resim 4). Müfide Kadri ise sahilde gezinti yapan kadın ve erkek figürlerinin ilişki içinde olduklarını, tedirgin bir biçimde olsa da onları

kol kola göstererek ifade etmiş, dönemi için oldukça radikal bir hamle yaparak kadının cinsel kimliğini vurgulamıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açtığı sınavı kazanarak, Paris, Almanya ve İtalya'da eğitim gören ve 1914 Kuşağı olarak anılan sanatçılar, Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile yurda geri dönmüşlerdir. Resim anlayışı ve teknik eğilimler açısından Fransız izlenimcilerinin etkisinde kalmış ancak her biri farklı üslup özellikleri gösteren bu sanatçılar, hem Meşrutiyet hem de Cumhuriyet dönemi kadınlarını resimlerine konu edinmişlerdir. Cumhuriyet dönemi resimlerinde kamusal alanda devrimlerin yüzü olacak ve erkeklerle bir arada tasvir edilecek olan bu kadınlar, 1914 kuşağı sanatçılarının ilk dönem resimlerinde yalnız ya da kadın kadına birliktelikler içinde gösterilmişlerdir (Yaman, 2006, s. 25-26).



Resim 4 - Mezar Ziyareti (Detay)
Osman Hamdi Bey.

1914 kuşağı ressamlarından İzzet Ziya, Nazmi Ziya Güran ve İbrahim Çallı'nın sokak ya da pazar yeri gibi geniş perspektifli temaların dışında, mesire yerinde gezintiyi konu alan ve kadın imgelerini resmin odağına yerleştirdikleri resimlerinde, kadınların bulundukları alanların erkeklerden arındırılmış olduklarını söyleyebilmekteyiz (Resim 5 ve 6).

Bu resimlerden üst sınıfa mensup, eğitilmiş, giyim kuşamları olabildiğince Avrupalı olduğu görülen Osmanlı kadınlarının günlük hayatta “vakit geçirme” sıkıntısı çektiklerini ve melankolik ruh halleri içinde oldukları izlenebilmektedir. Kamusal alanda yer alan benzer kadın imgelerine ve kadın tecridine Avrupa izlenimci geleneğinin önemli kadın sanatçıları olan Berthe Morisot, Eva Gonzales ve Mary Cassatt’ın resimlerinde de rastlanmaktadır (Resim 7). Ahu Antmen (2013) dönemin Osmanlı ressamı ile Avrupalı ressamın resimlerindeki kompozisyon şeması ve konu repertuarı benzerliklerinin, basit taklitlerden öte bir tür kılavuz edinme olarak yorumlanabileceğini ifade etmektedir.



Resim 5 - Adada Sohbet, İbrahim Çallı.



Resim 6 - Deniz Kıyısında, İzzet Ziya Bey, 1917.



Resim 7 - Ormanda Okumak, Eva Gonzales, 1880.

Geç dönem Osmanlı resim sanatında görünürlük kazanan kadının kamusal alandaki varlığına karşın, bu durumu kontrol altına almayı savunan karşı tutum hep mevcudiyetini korumuştur. Füsun Üstel (2014) Ali Seydi'nin *Kızlara Mahsus Terbiye-i Ahlakiye ve Medeniye* adlı kitabı hakkındaki yorumunda yazarın, çalışan ve kurdukları dernekler aracılığıyla toplumsal yaşama katılarak, kamusal alanda görünen kadınlık biçimini bilinçli olarak yok saydığını ifade etmektedir. Ali Seydi, kitabın genelinden çıkarılan sonuçta, ideal Osmanlı kadınının ev içinde modernleşmiş olmasını makbul saymaktadır.

Dört Duvar Arasında Kadın İmgesi

Abdülmecid Osmanoglu'nun 1918 Viyana sergisine katıldığı "Harem'de Beethoven" ve "Harem'de Goethe" adlı resimlerinde hanedan ailesi Batılı giysiler içinde, kadın ve erkek bir arada olarak görülmektedir. Bu tablolarla Abdülmecid, Batı'nın Oryantalist Harem ezberini bozarak, Osmanlı saray yaşamını ve saraylı kadınlarını, Batılı saraylardaki modern yaşam tarzı içinde resmetmiştir. Bu resimlerde, hanedan kadının konumu aile içinde yüceltilirken, entelektüel etkinlikleri vurgulanmıştır. "Harem'de



Resim 8 - Harem'de Beethoven, Abdülmecid Osmanoğlu, 1915.



Resim 9 - Harem'de Goethe, Abdülmecid Osmanoğlu, 1917.

Beethoven" isimli resimde, o dönem şehzade olan Abdülmecid'in Bağlarbaşı'ndaki köşkünün, içinde çeşitli resim ve heykel eserleri görebildiğimiz salonunda, iki kadın ve bir erkek müzisyen ile onları dinlemekte olan üç kadın ve Şehzade Abdülmecid bulunmaktadır. Bu resimde Abdülmecid, viyolonsel çalan ve aslında bir kadın olan Behruze Kalfa'yı erkek figüre dönüştürerek, haremi kadın ve erkek ortaklaşa paylaşılan bir mekâna dönüştürmüştür (Yaman, 2006, s. 71-72) (Resim 8).

"Harem'de Goethe" isimli resimde ise Abdülmecid, Şehsuvar Kadınefendi'yi Goethe'nin Faust'unu orijinal dilinden okuyabilen ve yanı başındaki sehpanın

üzerinde, damgalarından Avrupa'dan geldiği anlaşılan mektupları ile dış dünya ile haberleşen, entelektüel bir birey olarak gösterilmiştir. Şehsuvar Kadınefendi'nin izleyiciye doğrudan baktığı bu resimde, saç modeli ve giysileri Batılı tarzdadır (Yaman, 2006, s. 40-41) (Resim 9). Abdülmecid'in bu iki önemli eserinde gördüğümüz hanedan kadınları, Ali Seydi'nin ev içinde modernleşen Osmanlı kadınlarının sultanlarıdır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda eskiden beri dokuma ve gıda gibi sektörlerde çalışan kadın, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanayide, dokuma gibi geleneksel iş kollarının dışında da çalışmaya başlamıştır. Silâh altına alınan erkeklerin yerine, idari kadrolarda, bürokraside, postane ve telgrafhanelerde çalışan kadın sayısı çoğalmıştır (Güzel, 1985, s. 868-871). Ancak bu dönem, Osmanlı üst sınıfına mensup ressamların ve

Paris'teki resim eğitiminden dönen ve ileride 1914 Kuşağı olarak da adlandırılacak olan İzlenimci ressamların resimlerinde, çalışan kadın imgesine rastlanmamaktadır. Yalnız, Halil Paşa'nın ve Ömer Adil'in resimlerinde sanatsal faaliyet içinde gördüğümüz kadınlar, bu dönem ressamlarının çoğunluğu tarafından dinlenme ve gezinti sahneleri içinde resmedilmişlerdir (Resim 10, 11).

İyi eğitim almış Osmanlı üst sınıfına mensup kadının, ev içinde ve korunaklı gezinti alanlarında resmedilmesi, dönemin kadına yönelik yaklaşımının da göstergeleri niteliği taşımaktadır. Nitekim 1913'te İstanbul Darülfünunu'nda kadınlar için açılan kursların açılışındaki konuşmasında, dönemin Maarif



Resim 10 - Kızlar Atölyesi, Ömer Adil.

Nazırı Şükrü Bey, kadınların eğitiminin onların aydın birer anne ve iyi bir eş olmalarını sağlayacağına yönelik hedeflerini açıklamaktadır (Van Os, 2001, s. 341).



Resim 11 - Resim Yapan Kız, Halil Paşa.



Resim 12 - Eva Gonzales'in Portesi, Manet, 1870.

Devşirme “Kadınlık Mekanları”

Bu dönemde, Avrupa İzlenimcileri’nin, kadın temsili ile ilgili bir sorunu yok gibidir; sanatçıların resimlerinde; ev içi mekânlar, bahçeler, sokaklar, kafeler, operalar, pazar yerleri, sahiller, parklar, kulisler ve hatta genelevler kadınların temsil edildikleri kamusal ve özel alanlar olarak izlenebilmektedir. Ancak Griselda Pollock (2007), burjuva sınıfına mensup Avrupalı kadınların da kamusal alanla ilişkisinin sınırlı olduğunu belirtmektedir. Pollock’a göre bu kamusal alanlar, sermaye sahibi üst sınıf erkekler tarafından işgal edilmiş zevk alanlarıdır ve ahlaken alt sınıflara mensup olmayan seçkin kadınların bu alanlarda bulunması tartışmalıdır. Pollock, Avrupalı beyaz erkek sanatçı tarafından bu alanlarda resmedilen kadınların cinselleştirilmiş ve metalaştırılmış olduklarını ileri sürmektedir. Dönemin öne çıkan kadın sanatçıları olan Berthe Morisot ve Mary Cassatt’ın resimlerindeki mekânları inceleyen Pollock, kadınlara yönelik tecrit alanları olduğuna vurgu yaparak, bu sanatçıların kadın imgelerini yerleştirdikleri mekânları, “kadınlık mekânları” olarak kategorize etmiştir. Bu alanlarda kitap okuyan, dikiş diken, çocukları ile ilgilenen, sanatla uğraşan ve gezinti yapan kadın imgesine, Avrupalı kadın sanatçılar Morisot ve Cassatt’ın eserlerinde sıklıkla rastlanmaktadır (Resim 13). Avrupalı erkek İzlenimci ressamalar da, kendi sınıflarına mensup kadınları, bu uygun temalar içinde resmetmişlerdir (Resim 12).



Resim 13 - Annesi ve Kız Kardeşinin Portresi, Berthe Morisot, 1869-70.

Özel alan olarak tanımlayabileceğimiz yatak odası ya da oturma odası gibi iç mekânlar ile bahçe ve balkon gibi yalıtılmış dış alanlar olarak karşımıza çıkan bu kadınlık mekânlarının 19. yüzyıl Osmanlı resim sanatında sanatçıların kadın imgesini yerleştirmek için oldukça elverişli buldukları mekânlar olarak Avrupa sanatından devşirilmiş olduğu söylenebilir. Avrupa’da eğitim görsün ya da görmesin, Avrupa resmini yakından takip eden ve Tanzimat’la birlikte inşa edilen “yeni kadın” idealini içselleştirmiş olması muhtemel Osmanlı sanatçısı, kadınlar için makbul olan özel mekânları ve davranış kodlarını temsil eden bu evcil konu repertuarına sıklıkla başvurmuştur (Resim 14).



Resim 14 - Şakayıklar ve Kadın, Halil Paşa, 1898.

Kadın Başına



Resim 15 - Mihrab, Osman Hamdi Bey, 1901.

Osman Hamdi Bey’in kadın temasını işlediği resimlerinden biri olan ve “Mihrab” (Resim 15) adı ile bilinen tablosu, hamile bir kadını rahle üzerinde otururken göstermektedir. Edhem Eldem (2014) resimdeki kadın figürünün ayakları altında dağılmış halde yerleştirilmiş olan kitapların, içlerinde Kuran’ın da bulunduğu farklı Doğu dinlerine ait kitaplar olduğunu ve Osman Hamdi’nin bu tabloda kadınlığı, annelik olarak dinin ve dogmanın üzerinde bir yere koymak istediğini belirtmektedir. Mustafa Cezar (1995) da kadını ve anneliği yücelten bu resmin, cesurca yapılmış bir örnek olduğuna dikkat çekmektedir. Ancak Osman Hamdi’nin

eril bir tutku ile kadına ve doğurganlığına kutsallık attığı bu resmin, kadın erkek eşitliğine dair bir iletisi olduğunu söylemek güçtür. Sanatçının kadınlığı “annelik” üzerinden yüceltmesi, kadının “birey” olarak varlığını ikinci plana atan bir tutum olarak değerlendirilebilir.

1908 yılının özgürlük ortamında kadınlar, basın aracılığıyla seslerini duyurmaya başlamışlardır. Dönemin gazetelerinde kadın yazarların yazılarına yer verildiği gibi kadın dergileri de basılmaya başlanmıştır. Kadın dergileri, kadınların kendilerini birey olarak ifade etmelerini sağlamıştır (Kartal, 2008, s. 224). Dönemin resimlerinde kadın bireyselliği, en çarpıcı biçimde, kadın ressam Mihri Müşfik’in tablolarında



Resim 16 - Portre, Mihri Müşfik.

görülmektedir. Mihri Müşfik’in hayatı incelendiğinde sanatçı, Osmanlı üst sınıfına mensup, özgür yetişmiş, İstanbul’da özel dersler almış, Paris ve Roma’da sanat eğitimini tamamlamış, öncelikle babası olmak üzere, hayatındaki Avrupalı aydın erkekler tarafından desteklenmiş bir kadın görünüşü çizmektedir. Kuruculuğuna öncülük ettiği İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin müdürlüğünü yapmış, kız öğrencileri açık havada resim derslerine çıkarmış, atölyeye kadın ve erkek modeller getirtmiştir. O dönem için böylesine

radikal tavırlar sergileyebilme dirayetinde bir kadın sanatçı olarak, resimlerinde de kadın bireyselliğini vurgulamış, izleyici ile direkt göz kontağı kuran güçlü kadın figürleri resmetmiştir (Resim 16). Ancak Osmanlı üst sınıfının “gizli ayrıcalığına” sahip olan kadınları resmetmiş (Papila, 2008, s. 127) olmasına karşın, Mihri Müşfik’in resimlerinde dahi kadınlar, toplumsal hayattan yalıtılmış özel alanlara yerleştirmişlerdir. Osmanlı üst sınıfına mensup kadınların, pek çok edebi esere de konu

olan kadın ve erkeğin bir arada sosyalleşebildiği “ayrıcalıklı” olduğu varsayılan yaşam tarzı, sanatçının tuvallerine yansımamıştır.

1920’li yıllarda ise, kadın temalı resimlerde, tek figürlerin ya da ikili figür gruplarının dikiş nakış işleri ile meşgul iken gösterildikleri resimler karşımıza çıkmaktadır (Yaman, 2006, s. 64). Bu konu seçimleri, 1859’dan itibaren açılmaya

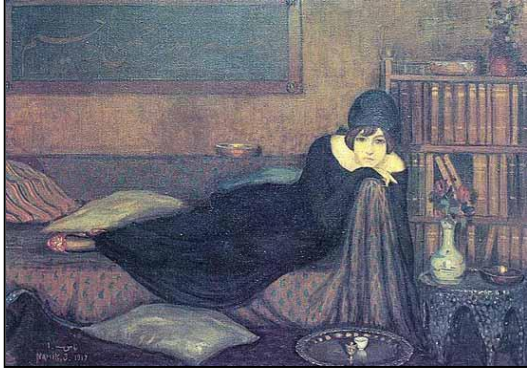


Resim 17 - Hamakta Uzanmış Kadın, İbrahim Çallı, 1912.

başlanan ve biçki-dikiş, nakış, çiçek yapımı, ev işleri, çocuk bakımı ve müzik gibi alanlarda eğitim veren kız sanayi mekteplerinde yetişen kadınları resimlere yansıtmaktadır. 1914 Kuşağı ressamlarının resimlerinde, bu eğitimlerden geçmiş kentli kadın imajı, Cumhuriyet döneminde yeni rejimin ideal kentli kadın tasavvuru çerçevesinde değişecek ve kadın erkek ile eşit koşullarda gösterilecektir. Cumhuriyet dönemi ile birlikte bu sanatçıların tuvallerindeki kadın imgeleri, farklı bir yaşam tarzı olan Anadolu kadını da yansıtacaktır (Yaman, 2006, s. 26). Meşrutiyet kadınlarının “vakit geçirme” sıkıntısı, Cumhuriyet dönemi resimlerinde rastladığımız bu kadınların yaşamlarında, toplumun geleceğinin yapılandırılmasına yönelik faydalar açısından zengin bir takım kadınlık meşguliyetlerine dönüşecektir.

Geç dönem Osmanlı resminde bir başına “uzanan kadın” pozu da önemli bir yer tutmaktadır. Bu resimler, John Berger’in (1995) Avrupa resim geleneğinde özellikle de çıplak olarak uzanan kadının, seyirlik bir nesneye dönüştürüldüğü yönündeki eleştirisi göz önüne alınarak incelendiğinde, Osmanlı ressamlarının “uzanan kadın” tasvirlerinin erotik ve seyirlik olarak nitelenemeyeceği çok açıktır. Osmanlı ressamları tarafından resmedilen “uzanan kadın”lar -kapalı mekânlarda başları açık olsa da- derli toplu giysiler içinde erotizmden yalıtılarak, dinlenirken ya da kitap okurken

resmedilmişlerdir. Ancak bu resimlerin Müslüman kadının “mahrem”ini teşhir ediyor olması onları müstehcen hale getirmektedir (Antmen, 2013, s. 27-28). Halife Abdülmecit, Müfide Kadri ve İbrahim Çallı gibi sanatçıların tercih ettikleri “uzanmış kitap okuyan kadın” temasında bu yakışıksız poz, “okumak” eylemiyle terbiye etmiş oldukları düşünülebilir (Resim 17).



Resim 18 - Sedirde Uzanan Kadın, Namık İsmail, 1917.

Cumhuriyet Dönemi yaklaşmaktayken, 1917 tarihinde Namık İsmail tarafından yapılan “Sedirde Uzanan Kadın” (Resim 18) isimli tablo ise Osmanlı ressamı tarafından yapılan “uzanan kadın” resimlerinin en ilginç olanıdır. İzleyiciye gözlerini dikip bakar halde resmedilmiş olan bu kadın figürü, Manet’nin 1863 tarihli “Olympia” adlı nü tablosu kadar

cüretkâr olmasa da, sanatta izleyici ve izlenen arasındaki geleneksel eril ilişkiyi (Baransel, 2012) tersine çevirmektedir. Bu tabloda, Oryantalist resmin harem dekorasyonu içinde betimlenmiş bir odada, sedire uzanmış canı sıkkın bir kadın figürü yer almaktadır. Kadının başucunda yer alan kütüphane, tıka basa kitapla doludur. Bu kütüphane ile kadının giyim kuşam tarzı, modernlikle kurduğu ilişkiyi vurgularken, duvarda asılmış olan hat, yerde duran tepsi ve sehpa gibi doğulu objeler, onun gelenekle olan bağlarını ifade etmektedir (Yaman, 2006, s. 43). Ancak Namık İsmail bu kompozisyonunda yer verdiği kadına, hemen başucunda duran bu kitaplardan birini okutmayı seçmemiş, onu izleyiciye sıkıntılı ve aldırışsız bakarken resmetmiştir. Bu tablo ile Namık İsmail’in Tanzimat’tan beri Osmanlı aydınının kadına yönelik yaklaşımlarında süregelen, ikili ve birbiri ile çelişen düşünce yapısını eleştirmek istediği düşünülebilir. Resimdeki kadın ile izleyici arasındaki bakışma, Osmanlı kadınının

kendini gerçekleştirebilmeyi beklemekten duyduğu usancın sorumluluğunu izleyiciye transfer etmesi bakımından gerilimlidir.

Sonuç

19. yüzyılda, Osmanlı’da Batılılaşma hareketlerinin ideolojik bir simgesi olarak konumlandırılan kadınlar, Osmanlı aydını tarafından “milli aile” fikri içinde yeni bir kimlikle tanımlanmış, kadının eğitimi, aile içindeki değeri yüceltilmiştir. Ancak kadının sosyal hayat ve kamusal alandaki varlığına ilişkin düşüncelerde, geleneksel ve dini inançların biçimlendirdiği yaşam tarzı formlarından tam bir kopuş olmamış, aksine muhafazakâr tutumlarla, kadınların ev dışı yaşamını kontrol etme refleksi ile hareket edilmiştir. Geç dönem Osmanlı resim sanatında, sanatçıların kadın temalı resimleri, o dönem Osmanlı’nın kadın meselesine yaklaşımını yansıtmaktadır. Batı oryantalizminin doğulu kadın algısına bir tepki niteliğindeki bu resimlerde Osmanlı kadınının geçmişte erkeğin gerisinde bulunan konumunun değiştiği görülmektedir. Ancak sanatçıların kadın imgesini yerleştirmek için Avrupa sanatından devşirmiş oldukları ve cinsiyete göre organize edilen kadınlık mekânları kullanmış olmaları, Tanzimat’la birlikte inşa edilen ve kadınlara kısıtlı bir mevcudiyet alanı sunan “yeni kadın” ideali ile çatışmadıklarının bir göstergesidir. Erkeklerden bağımsız bir özne olarak resmedilmiş olsalar da, geç dönem Osmanlı resimlerinde kadınların erkeklerle eşit konuma sahip olduklarına dair güçlü iletiler yoktur. Toplumun tüm katmanlarındaki kadınları temsil etmek konusunda yetersiz olan bu resimlerde, 19. yüzyılda savaşlar ve sanayileşme hareketleri sonrasında çalışma hayatında etkin bir biçimde rol aldığını bildiğimiz Osmanlı kadınlarından ziyade üst sınıfa mensup kadınlar yer almaktadırlar. Osmanlı modernleşmesi ve sanayileşmesinin yaşandığı bu dönemde, savaşların ve siyasal hayattaki değişimlerin akışında kaotik bir hayat yaşanırken, bu resimlerdeki kadın imgeleri, kadın kadına geçen, melankolik ve yavaş bir hayat içine yerleştirilmişlerdir. Bu resimlerde temsil edilen geç dönem ayrıcalıklı Osmanlı kadınları, okuyan ve sanatla

ilgilenen entelektüel bireylerdir ancak kendilerine ayrılan korunaklı alanlarda bir vakit geçirme sıkıntısı içinde, sahip oldukları entelektüel birikimlerin karşılığını hayattan alamamış olmaktan muzdarip olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Kaynakça

- Antmen, A. (2013). Modern ve Mahrem: Osmanlı Resminde Çıplak Beden. Ahu Antmen (Der.), *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet* içinde (s. 17-32). İstanbul: Sel.
- Antmen, A. (2013). Hanımlara Mahsus Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden. Ahu Antmen (Der.), *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet* içinde (s. 33-54). İstanbul: Sel.
- Avcı, Y. (2009). Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Döneminde "Otoriter Modernleşme" ve Kadının Özgürleşmesi Meselesi. *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 21, 1-18.
- Baransel Z. (2012). Olympia'yla Bakışmak. *E-skop Sanat Tarihi Eleştiri. Skop Bülten*, 27 Aralık. Erişim: 02.09.2015 <http://www.e-skop.com/skopbulten/erotizm-olympiayla-bakismak/1029>
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis.
- Cezar, M. (1990). Osman Hamdi Çok Yönlü Bir Kültür ve Sanat Adamıydı. *Hürriyet Gösteri*, 119, 7.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Güzel, Ş. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. 3, 858-874. İstanbul: İletişim.
- İnankur, Z. (1999). *The Changing Image of Women in 19th Century Ottoman Painting*. Proceedings of 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht, The Netherlands, August 23-28, 1-21.
- Kartal, C. B. (2008). II. Meşrutiyet'in Cumhuriyet'e Mirası: "Makbul Kadınlar". *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 38, 215-238.

- Ortaylı, İ. (2013). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş.
- Os, N. V. (2001). Osmanlı Müslümanlarında Feminizm. Mehmet Ö. Alkan (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet Birikimi* içinde (s. 335-347). İstanbul: İletişim.
- Özcan, P. (2014). *Osman Hamdi’nin Kadını Yücelttiği Mihrab Nerede ?* (Röportaj). Erişim: 13 Ekim 2015, <http://www.hthayat.com/yasam/roportajlar/haber/1021379-osman-hamdinin-kadini-yucelttigi-mihrab-nerede>
- Pamukçıyan, K. (2003). *Zamanlar, Mekanlar, İnsanlar*. İstanbul: Aras.
- Papila, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğu’nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı. *Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, Bahar, 117-134.
- Pollock, G. (2012). Modernlik ve Kadınlığın Mekanları. Ahu Antmen (Ed.) *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde (s.187-251). İstanbul: İletişim.
- Sinanlar, S. ve Akın, G. (2008). Pera’da Resim Üretim Ortamı 1844-1916. *İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İTÜ Dergisi /B, Sosyal Bilimler*, C.5, S.1, 43-54.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi.
- Üstel, F. (2014). *“Makbul Vatandaş”ın Peşinde II. Meşrutiyet’ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi*. İstanbul: İletişim.
- Yaman, Z. Y. (2006). *Kadınlar, Resimler, Öyküler, Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgesinin Dönüşümü*. İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı.

Resim Listesi

- Resim 1. Diranyan, S. (...). Nü (Resim). İstanbul: Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu.
- Resim 2. Osman Hamdi Bey. (1887). Gezintide Kadınlar (Resim). İstanbul: Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu.
- Resim 3. Kadri, M. (1907-8). Sahilde Aşk (Resim). İstanbul: MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Resim 4. Osman Hamdi Bey. (...). Mezar Ziyareti (Resim). İstanbul: Asım Kibar Koleksiyonu.

Resim 5. Çallı, İ. (...) Adada Sohbet (Resim). İstanbul: Lüset ve Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.

Resim 6. İzzet Ziya Bey (1917). Deniz Kıyısında (Resim) İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu.

Resim 7. Gonzales, E. (1880). Reading in the Forest (Resim). Paris: Musee du Petit Palais Koleksiyonu.

Resim 8. Osmanoğlu, A. (1915). Harem'de Beethoven (Resim). İstanbul: MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Resim 9. Osmanoğlu, A. (1917). Harem'de Goethe (Resim). Ankara: Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Resim 10. Adil, Ö. (...) Kızlar Atölyesi (Resim). İstanbul: MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Resim 11. Halil Paşa. (...) Resim Yapan Kız (Resim). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu.

Resim 12. Manet, E. (1870). Eva Gonzales'in Portresi (Resim). Londra: The National Gallery Koleksiyonu.

Resim 13. Morisot, B. (1869-70). Sanatçının Annesinin ve Kız Kardeşinin Portresi (Resim). Washington DC: The National Art Gallery, Chester Dale Koleksiyonu.

Resim 14. Halil Paşa. (1898). Şakayıklar ve Kadın (Resim). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu.

Resim 15. Osman Hamdi Bey (1901) Mihrab (Resim).

Resim 16. Müşfik, M. (...). Portre (Resim). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu.

Resim 17. Çallı, İ. (1912). Hamakta Uzanmış Kadın (Resim). İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu.

Resim 18. İsmail, N. (1917). Sedirde Uzanan Kadın (Resim). İstanbul: MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.